

## LA GENERACIÓN DEL 98 Y LA RENOVACIÓN DE LA ESCENA ESPAÑOLA (1950-1975)<sup>1</sup>

Óscar CORNAGO BERNAL

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Recorriendo la escena española de los años cincuenta y sesenta, podríamos precipitarnos en afirmar que la presencia teatral de ese grupo de autores que se dieron a conocer a finales del siglo XIX y se consolidaron en la primera década del siglo XX, exceptuando la polémica recuperación de la obra de Valle-Inclán<sup>2</sup>, fue más bien escasa. Sin embargo, al margen de los grandes éxitos y de los intereses del teatro comercial, la sombra de algunos de estos creadores no dejó de pesar como uno de los modelos más cercanos, presentes y eficaces en los que pudieron verse reflejados los intelectuales y artistas que defendieron una concepción del teatro como hecho cultural y social que concretase desde los escenarios la condición humana e histórica del hombre en la España del General Franco<sup>3</sup>.

A medida que avanzaban los años sesenta, se fue gestando una corriente de revisionismo histórico y cultural que afectará de forma radical a la recuperación, lectura y escenificación de estos textos. De esta suerte, ciertos sectores progresistas comprometidos en la defensa de un nuevo teatro, agrupados, en el caso de Madrid, en torno a la revista *Primer Acto*, escribieron la historia del teatro de la Generación del 98 que, en gran parte, ha sido adoptada por la historiografía actual. Esta narración histórica puede seguirse a través de los diferentes montajes que conocieron las obras de estos autores; pero, al mismo tiempo, estas puestas en escena articularon el proceso de renovación teatral durante este período. De este modo, los sucesivos montajes de las obras de estos autores no sólo apuntan al discurso en torno a la historia del teatro español del primer tercio de siglo, sino que, al mismo tiempo, expresan el proceso de evolución que estaba viviendo la escena en los años sesenta. En la distancia que progresivamente se fue abriendo entre los textos dramáticos originales y las obras teatrales construidas por los nuevos creadores se cifra la diferencia social y artística que caracteriza una época. La lectura que los nuevos directores, escenógrafos, intérpretes y compositores hicieron de estas obras dramáticas, y su expresión a través de su trabajo, define el contexto social, cultural y artístico de un nuevo período que, sin dejar de compartir ciertos rasgos con el ambiente artístico de las primeras décadas de siglo, reveló otras ambiciones artísticas que respondían a nuevos objetivos sociales. La utopía y perspectivas

históricas que funcionaron durante este período determinaron la escritura de la historia del teatro de los autores del cambio de siglo<sup>4</sup>.

Esta recuperación fue canalizada a través de rasgos genéricos que beneficiaron una visión de conjunto en detrimento de sus marcadas diferencias tanto estéticas como ideológicas. Olvidando, pues, otros aspectos de este heterogéneo grupo, el hombre de teatro de los años sesenta, más preocupado por una renovación urgente tanto formal como social del teatro y de la realidad española, quiso subrayar unánimemente la actitud de compromiso, el espíritu crítico, la conciencia historicista y la profunda angustia ante la condición, más social que humana, del individuo como parte de un país y una cultura concretos, ya sea en el contexto de la crisis finisecular en que vivió la Generación del 98, ya sea en las décadas, igualmente de crisis y profundas transformaciones, de los años sesenta. La nueva izquierda y el pensamiento de ascendencia marxista difundido en toda Europa durante este tiempo fueron el desencadenante decisivo para una lectura social de la Generación del 98, enmarcada en un movimiento general de revisionismo, que no siempre supo evitar maniqueísmos y lugares comunes heredados también por la historiografía posterior.

Así, frente a la decidida postura crítica de Unamuno, Valle-Inclán o Pío Baroja, que los creadores teatrales de este período presentaron como modelos, se encontraba la actitud de Benavente, personificación de un cierto pacto (años más tarde, y salvando todas las diferencias, se hablaría de posibilismo) en favor de un contacto más amplio con los públicos mayoritarios o la postura ideológica de Azorín, postura que, paradójicamente, lo excluyó de las nóminas más frecuentes de la Generación del 98 utilizadas en ciertos medios teatrales de estos años. Entre estas dos aguas de compromiso y no compromiso, la obra y la figura de Arniches fue salvada de la quema, quedando en una excelente posición, ya que, por un lado, formalmente, constituía uno de los ejemplos más cercanos y eficaces del costumbrismo sainetesco del que bebieron los nuevos autores realistas, y, por otro, temáticamente, no dejó de introducir un fondo de crítica social a partir del reflejo de las clases más populares. Exceptuando el caso del autor alicantino, cuyas obras no faltaron en los escenarios españoles hasta la celebración de su centenario en 1966, los creadores que encontraron mayor fortuna en la escena de las primeras décadas de siglo, Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, fueron los que sufrieron con mayor rigor el aislamiento producido por las nuevas corrientes formales e ideológicas, en especial, por parte de los jóvenes creadores. Entre todos ellos, Unamuno y Valle-Inclán constituyeron las dos figuras que despertaron más atención para aquellos que buscaban nuevas vías de renovación. Si echamos un vistazo al conjunto de trabajos que Monleón (1975) reunió bajo el título *El teatro del 98 frente a la sociedad española*, perfecto exponente de la considera-

ción que desde los medios más rupturistas se tuvo de estos autores, nos encontraríamos con la referencia a estos como dos escritores todavía "vivos y actuales" (16) que pusieron unos sólidos cimientos —en palabras de Monleón— "la que pudo ser historia moderna" (17) del teatro español. En las conclusiones que extrae el fundador de *Primer Acto* —uno de los órganos fundamentales de la renovación teatral de este período—, puede constatar la lectura dominante que los artífices más inquietos y ciertos sectores del público hicieron de estos autores:

Con Valle-Inclán y Unamuno el teatro deja de ser una costumbre, un reencuentro con lo sabido, un sello cultural de clase, una diversión trivial, para transformarse en un acto vivo, en una confrontación artística reveladora. La cual presupone un ajuste dinámico, profundizador y renovado entre la representación y sus circunstancias históricas concretas; con la particularidad de que la imposibilidad de ese ajuste puede ser, con independencia de la frustrada comunicación artística, casi tan revelador como su logro, en la medida en que nos descubra los factores de todo orden que se oponen a él (298).

Pasando ya al estudio de la proyección concreta que estos nombres conocieron en la escena española, podemos distinguir tres etapas en las que el teatro asimiló sus obras a diferentes niveles. En un primer momento, durante los años cincuenta y primera mitad de los sesenta, la tónica general fue la recuperación de algunos de sus textos desde una perspectiva culturalista con mayor o menor grado de acierto y que sólo en algunos casos alcanzó verdadera relevancia dentro del proceso de evolución formal que seguía la escena española<sup>5</sup>, superando el estadio de mero homenaje. A otro nivel, a partir de los últimos años sesenta, se tomaron sus obras dramáticas como atractivos puntos de partida para la creación de arriesgadas propuestas de marcados aires renovadores. Finalmente, ya en los primeros años setenta, surgieron interesantes montajes que, no sólo se presentaron como importantes eslabones en el proceso de renovación teatral que seguía la escena española, sino que acertaron a asimilar, desde una perspectiva contemporánea, el espíritu intelectual noventayochista, cobrando una nueva vitalidad a través de una expresión y una concepción teatral moderna.

### *Recuperación y homenajes*

La primera etapa, marcada por los trabajos de homenaje con motivo de los diversos centenarios que coincidieron durante estos años, viene abierta por algunas llamativas propuestas ya de los años cincuenta<sup>6</sup>. Entre ellas, hay que destacar el montaje de *Soledad* en 1953 por un joven José Luis Alonso al frente del Teatro de Cámara de Madrid, que codirigía con Carmen Troitiño<sup>7</sup>. Entre

los intérpretes se contaban ya futuros protagonistas de la escena española como María Dolores Pradera o José María Rodero, que luego pasarían al Teatro Nacional. Frente a la común acusación de falta de teatralidad con la que a menudo se justificó la ausencia de Unamuno de los escenarios, los nuevos creadores reivindicaron un nuevo concepto de teatralidad menos espectacular y más interiorizado, en palabras de Alonso: "Suele hablarse de lo teatral pensando sólo en la acción, en las cosas que pasan, pero el diálogo también puede llevar implícita la acción y una acción espiritual, interesante, apasionante y llena de belleza. Es lo que sucede con *Soledad*" (Hormigón, 204). Estas palabras podrían adscribirse igualmente al teatro de Azorín; no es, por tanto, de extrañar que un año más tarde, la misma formación representase, en una de las escasísimas puestas en escena que conoció la obra azoriniana, la trilogía de *Lo invisible*, estrenada dentro del mismo ciclo de cámara y ensayo<sup>8</sup>. Y, ya en 1962, Alonso volvía sobre la obra de Unamuno llevando al Teatro Nacional María Guerrero *Soledad* y *La difunta*<sup>9</sup>.

El teatro de Unamuno sirvió a menudo como una adecuada base dramática para alcanzar, frente al costumbrismo y el realismo fotográfico dominante, un realismo más sintético basado en la austeridad y la economía de medios como forma de llegar a una expresión más depurada y sincera, en la medida en que se pretendía ausente de retórica. Siguiendo la teoría del teatro desnudo de este autor, todavía en los años cincuenta, hay que señalar un renombrado trabajo de Miguel Narros sobre *Fedra*, de Unamuno, representado por Dido, Pequeño Teatro<sup>10</sup>. Narros recurrió a un fondo de cortinas negras con una plataforma central tapizada en rojo y rodeado por los mismos actores que, sentados en seis sillas enfundadas en lienzos blancos, hacían de coro mientras esperaban el momento de su intervención. Buscando la enfatización de los silencios y una expresión depurada de la tragedia, se excluyó cualquier ilustración musical y la iluminación estuvo reducida a focos blancos, sostenidos por unas estructuras metálicas, cuya luz caía directamente sobre el escenario; asimismo, según señalaba el autor, los actores salieron con sus ropas de ensayo habituales y se prescindió de bambalinas o cualquier otro artificio teatral. El mismo Miguel Narros y Margarita Lozano protagonizaron la obra, junto a nombres como Jesús Puente o Vicente Soler.

La obra de Carlos Arniches supuso un eficaz redescubrimiento de este período. Su sentido de lo teatral, unido al reflejo crítico, aunque amable, de la vida popular madrileña fue uno de los puntos de referencia esenciales para la nueva generación realista. Numerosas obras de Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz o Ricardo Rodríguez Buded, sin olvidar al primer Alfonso Paso, no ocultaron su deuda con la estética teatral del escritor alicantino. Ya en 1960, a raíz del estreno en el Teatro

María Guerrero de *Los pobrecitos*, de Paso, por Claudio de la Torre, publicaba Muñiz un significativo ensayo sobre el teatro de costumbres, que encontraba en el realismo grotesco de Arniches su expresión más afortunada: "La fuerza del teatro de Arniches es tanta que no sólo se ha limitado a crear un teatro de costumbres humano y propio, sino que ha vertido la semilla para que llegue a formarse una escuela" (14).

En 1963 volvía Alonso a asumir, desde su posición de director de un Teatro Nacional, la responsabilidad de revisar la obra de este autor, reivindicando su condición de clásico en la escena española y su gran influencia en el desarrollo posterior de la dramaturgia y el cine de posguerra, según decía en el programa de mano: "Carlos Arniches es uno de los ejes alrededor del cual ha girado, y gira, buena parte de nuestro teatro español contemporáneo. Arniches, con sus defectos y sus virtudes, es clave, punto de arranque, modelo y ejemplo". Las palabras leídas el día del estreno por un autor como Lauro Olmo no dejaron de ser un significativo acto de homenaje a la obra de este autor y su pervivencia en la escena actual<sup>11</sup>. Para el montaje de *Los caciques*<sup>12</sup>, Alonso se decidió por un marcado tono de farsa caricaturesca al que contribuyeron los movimientos, la interpretación y los decorados de Antonio Mingote que, subrayando los contornos, impusieron un tono de grotesco esteticismo que producía un efecto general de distanciación, según explicaba el director: "Mi intención era no presentar a Arniches como una estampa de la época. (Así se puede presentar a los Quintero, que no tuvieron ninguna preocupación de crítica social y sólo practicaron un costumbrismo delicioso, pero epidérmico). Yo quería entroncar, mezclar, traer a Arniches a nuestros días". El montaje revalidó los éxitos que el autor alicantino obtuvo en las primeras décadas de siglo, alcanzando cerca de las trescientas representaciones<sup>13</sup>.

En 1964 se iniciaba la serie de centenarios del nacimiento de las figuras que nos ocupan. La celebración de estas efemérides fueron un acicate en la labor de recuperación y revisión de estos autores. A pesar de la limitada atención que merecieron algunos de ellos, sirvió para situarles durante unos años en el centro del debate teatral. En muchos casos, se recurrió a montajes misceláneos que, a modo de homenaje, recogían diferentes obras teatrales y otros textos literarios o teóricos del autor en cuestión. Así, en 1964 Alberto González Vergel presentó el espectáculo *Reflexión dramática sobre la vida y la obra de Don Miguel de Unamuno*<sup>14</sup>, a partir de diversos fragmentos de la obra de Unamuno referidos en primera persona. Dos años más tarde, en 1966, se celebraba el triple aniversario de Arniches, Valle-Inclán y Benavente. La obra de este último, que todavía en la década de los cincuenta había alcanzado resonantes éxitos, conoció una menor repercusión. Entre otras puestas en escena de talante más tradicional, se puede señalar el espectáculo *Recuerdo a Jacinto Benavente*<sup>15</sup>,

basado en personajes y escenas diversas que aparecían como traídas por la memoria del mismo autor, así como fragmentos de artículos, proyecciones cinematográficas, diapositivas y hasta la propia voz de don Jacinto registrada en disco<sup>16</sup>.

Frente al reflejo crítico que los autores de los años sesenta descubrieron en la obra de Unamuno, Valle-Inclán o el mismo Arniches, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero representaban un simpático teatro de evasión y entretenimiento que no podía ser tolerado en el ambiente artístico fuertemente ideologizado y de hondo sabor realista de estos años. Así, por ejemplo, dejando al margen numerosas representaciones por teatros de cámara o en formato de zarzuela con música de Ruperto Chapí o José Serrano, la reposición de *El genio alegre* en 1960 en un Teatro Nacional como el Español, bajo la dirección de José Tamayo y escenografía de Vicente Viudes, no dejó de suscitar una fuerte polémica entre ciertos medios que reivindicaba otro tipo de teatro más comprometido con el momento social y político (Rincón). Dos años más tarde, a raíz de la puesta en escena de Vicente Salazar de *Doña Clarines*, explicaba Monleón (nov. 1961) la agitada recepción de unos textos que, con seguridad, no conocieron nunca tanta polémica: "La significación y el alcance del teatro de estos dos andaluces, impide relegarlos al papel de autores de unos frescos sainetes en un acto, lanzados luego en buena fortuna comercial al estreno de comedias largas. Quizá estas revalorizaciones puedan hacerse más adelante. Hoy por hoy, la importancia de los Quintero —negativa, ya digo— obliga a tomarlos en mucha mayor consideración" (59).

### *Modernización y renovación escénica*

Pasados los centenarios y homenajes y ante la creciente fuerza que adquirían las nuevas corrientes de renovación teatral llegadas del extranjero, la escena conoció la casi total desaparición de estos autores. Unos años más tarde se volvía sobre algunos de estos textos, pero a partir ya de un marcado espíritu de renovación formal, ruptura y actualización por parte de los jóvenes creadores. Así pues, algunas de las obras que en los primeros años sesenta sirvieron para alcanzar una nueva estética realista basada en la depuración formal y la austeridad de medios volvían ahora a protagonizar propuestas de un elevado esteticismo a través de nuevos lenguajes expresivos como el teatro ritual, la renovación de los lenguajes populares y el teatro épico<sup>17</sup>. Junto a August Strindberg, Arnold Wesker o Tennessee Williams<sup>18</sup>, Unamuno presentaba un atractivo punto de partida para el desarrollo de lenguajes escénicos que rechazaban decididamente las estéticas de la mimesis realista (Cornago, jun. 1997).

La Compañía Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de Ángel García Moreno, montaba en 1971 *Fedra* para la IV Campaña Nacional de Teatro. En cierto modo, esta propuesta constituía una expresión más formalista del montaje que una década antes hiciera Narros, apoyado ahora en las corrientes ritualistas que habían caracterizado la vanguardia teatral de la segunda mitad de los años sesenta. Se recurrió igualmente a un tono descarnado, pero con un fuerte componente esteticista de corte solemne y ceremonial acompañado de abundantes subrayados materiales y gestuales. El espacio escénico estaba delimitado por una pequeña plataforma octogonal construida en alambre yalzada en el centro del escenario; en torno a esta, se situaban los personajes sobre cuatro asientos de esqueleto de hierro y decorados con hileras de tornillos, esperando rígidos el turno de actuación que les iba marcando la tragedia, centrada en la figura de Fedra. La escena se presentaba como un espacio sagrado a modo de tribuna donde subían los personajes según eran requeridos por el hilo inapeable de la tragedia, con un orden casi ceremonial. Jesús Quirós rodeó la escena de tres muros agobiantes que iban saltando a pedazos a medida que Fedra liberaba sus palabras de amor hacia Hipólito. El coro estaba formado por cuatro jóvenes que, tras bailar una música *pop* actual, subían a un practicable desde donde seguían silenciosamente la acción, fumando algún cigarrillo; con su mirada y su actitud distanciada reforzaban la especificidad del espacio escénico y sus límites<sup>19</sup>.

En 1974, aprovechando también la trama mítica que sirvió de base a *La malquerida*, de Benavente, Guerrero Zamora recurrió a una presentación intemporal que eliminase las referencias localistas propias del drama rural en beneficio de un plano trágico presentado sobre una lectura universalizadora sostenida por la pasión ciega y el conflicto moral. En la adaptación, Alfredo Mañas, sin renunciar a la veta popular característica de su obra, introdujo un coro femenino, personificación del pueblo que, a su vez, iba subrayando la actuación de los personajes. La escenografía de Enrique Alarcón, a modo de gruta con estalactitas, ayudó a la intemporalización de la trama. Los figurines, inspirados en el mundo griego clásico, contribuyeron a la ambientación trágica. El trabajo de Guerrero Zamora, quien ya había realizado otras experiencias renovadoras sobre textos clásicos<sup>20</sup>, volvió a poner en el candelero el constante debate en torno a la modernización de los textos dramáticos<sup>21</sup>. El espectáculo alcanzó el respaldo del público, que la hizo centenaria en el teatro Lara<sup>22</sup>.

Otro llamativo ejemplo de renovación fue el montaje *Arniches Súper-Estar*, protagonizado por una de las primeras cooperativas profesionales, integrada por dieciséis actores bajo la batuta del director uruguayo Antonio Larreta<sup>23</sup>. En esta ocasión, no se trataba de la utilización de los lenguajes rituales, sino

del empleo de los códigos populares que las propuestas más rupturistas, difundidas desde el movimiento de teatro independiente, habían tomado de otro tipo de espectáculos de amplio arraigo popular como la revista, el circo, la televisión o los toros<sup>24</sup>, introduciendo al mismo tiempo nuevos modos de construcción en los que cada actor se convertía igualmente en creador (Cornago 1998). A través de estos nuevos lenguajes y modelos de construcción escénica, se presentó un Arniches que potenciaba su eficacia comunicativa y frescura en una sociedad que demandaba nuevas formas de comunicación teatral. Se recurrió, pues, a las populares melodías de Rafael Calleja, Inocencio Guerrero, Ruperto Chapí o José Serrano, interpretadas por una pequeña orquesta en directo, así como a la parodia de géneros teatrales de amplia difusión entre los grandes públicos, como la zarzuela, las revistas ambulantes o el sainete, para construir un espectáculo ágil y divertido que lograra el respaldo popular. El montaje constaba de dos partes: la primera, la tragicomedia en tres actos *El señor Badanas*, y la segunda, la zarzuela en un acto *La estrella Olympia*, acompañados de algunos fragmentos de otras obras y canciones como *Don Quintín, el amargao*, *El puñao de rosas* o *La canción del olvido*<sup>25</sup>.

#### *Asimilación formal y temática.*

Por último, se dieron algunas propuestas que, apoyándose igualmente en los modernos lenguajes escénicos desarrollados en los últimos años, intentaron un grado mayor de asimilación de lo que en los años sesenta se entendió como el espíritu crítico noventayochista, marcado, sobre todo, por una conciencia social e histórica de la realidad. Ilustrando este grupo, hay que destacar la *Medea* de Séneca-Unamuno-González Vergel y la obra de Juan Antonio de Castro *Tiempo del 98*. La versión de Unamuno de la *Medea* de Séneca en versión libre y dirección de González Vergel llevó el mito clásico al contexto de la colonización española de América vista desde la perspectiva crítica de la Generación del 98 y proyectada sobre el momento actual<sup>26</sup>. La propuesta implicaba, pues, una ambiciosa estructura de planos entrelazados que tenía como finalidad colocar en perspectiva, a través de la narración mítica, un acontecimiento fundamental en la historia de España y su reflejo, a través de la crisis de finales del siglo XIX, en la sociedad contemporánea. Desde un cuidadoso respeto hacia la versión textual unamuniana, se presentaba a Medea como una indígena inca que Jasón y los Argonautas traían a una Corinto fácilmente identificable con la Castilla del siglo XVI. González Vergel concedió una importancia esencial a un doble coro: uno, tomando gran parte del protagonismo de Medea, subrayaba las diferentes reacciones de los héroes a través de



una interpretación hierática, solemne y pausada; otro, compuesto de personajes populares de la España de finales de siglo, entre los que se encontraban mendigos y repatriados de ultramar, hacía de espectador de la obra, comentando los acontecimientos desde la perspectiva crítica noventayochista, con un tono espontáneo y festivo, y una interpretación más ágil. Al final de la primera parte, el coro popular, que se había ido trasladando hasta la platea, desaparecía, quedando relevado por el verdadero público, al que se le transfería la labor crítica frente a la historia, pasando el espectador a formar parte del montaje<sup>27</sup>.

*Tiempo del 98*<sup>28</sup>, constituyó uno de esos raros ejemplos de obras artísticas que, en un momento dado, consiguen canalizar las necesidades, objetivos y ambiciones éticas y estéticas de creadores y públicos. La obra, situada ya dentro de los nuevos modelos abiertos de creación dramática y teatral, fue objeto de numerosos montajes por diversos grupos que, a través de él, lograron alcanzar amplia resonancia<sup>29</sup>. La propuesta del autor suponía, pues, un atractivo reto para aquellas formaciones que reclamaban un mayor protagonismo creativo por parte de directores, escenógrafos y actores, sin renunciar por ello a una conciencia social crítica. Una vez más, el tema de la generación del 98 funcionó como un adecuado catalizador y reclamo para las necesidades de libertad formal y compromiso social. La obra, encuadrada en el marco de una clase de historia en un colegio de monjas, introducía diferentes planos escénicos en los que las figuras de la Generación del 98, a partir de citas reales, reflexionaban sobre los acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que un coro, presente constantemente en escena, ofrecía la perspectiva de la historia vista a través de los ojos del pueblo y su proyección actual. El discurso didáctico se fragmentaba a través de las continuas rupturas que introducían canciones, mimos, romances de ciego, bailes populares, cuplés y juegos de la época que imprimían un sabor popular a todo el espectáculo. Generalmente, un sólo actor, en un alarde de trabajo interpretativo, personificaba las figuras de Antonio Machado, Valle-Inclán, Unamuno, Baroja y Azorín, en ocasiones sirviéndose de carteles o letreros que distanciaban la actuación, mientras que los otros autores, desde Maeztu y Costa a Echeagaray, eran sugeridos o se asomaban por la voz. De esta forma, estos personajes, si bien podían aparecer diferenciados por sus rasgos biográficos, terminaban apareciendo como una única voz crítica ante la historia de España —quizás fruto de una visión excesivamente simplificadora—, en palabras del autor: “Lo que finalmente, dicen Unamuno, Machado, Baroja o Valle Inclán pertenece ya a un pensamiento o personaje único que nosotros llamamos ‘El 98’” (Castro, 28). La acción quedaba distanciada por la actuación de dos narradores, Alfa y Beta, personificaciones, no exentas de cierto maniqueísmo, de progresismo y conservadurismo<sup>30</sup>.

Estos montajes, aunque de naturaleza estética muy diversa, compartieron ciertos rasgos, producto de una misma intención de recoger el legado noventa-yochista a los españoles de los años setenta. En ambos, los personajes individuales cedieron su protagonismo a los coros, concreción escénica de la voz del pueblo. Frente a la historia oficial, ambos subrayaron, a través de diversos procedimientos de distanciamiento y perspectivismo, la existencia de otras "historias" de las que formaba parte la "intrahistoria" unamuniana. Con este fin, en sendas obras, se presentaron diferentes planos desde los que se hacían oír las diversas voces que habían construido / padecido la historia, entre ellas, en primer lugar, la de las clases populares, verdadero protagonista de la estética de ascendencia marxista de estos años. De esta suerte, se tomaba una realidad del pasado para proyectarla, a modo de interrogante, al otro gran protagonista de la obra, el espectador, convertido en el otro coro, que debía responder a la cuestión que se le planteaba desde la escena. La sociedad de la España de la posguerra recogía así el guante lanzado por la Generación del 98 para plantearse una vez más la historia de su país como un problema y una pregunta de la que el teatro se debía hacer eco.

### *Concluyendo...*

Ante el empobrecido panorama cultural de la España de la primera posguerra, los nuevos creadores, si bien en muchos casos buscaron modelos y guías en el extranjero, no dejaron de encontrar en las figuras del 98 un ejemplo de actividad intelectual comprometida con su tiempo. Aun con cierto grado de mitificación, producto de unas circunstancias políticas y sociales muy específicas, esto fue lo que en ese momento necesitaban y eso fue lo que descubrieron en la generación que inauguraba la nueva centuria. De esta suerte, el grupo del 98 se convirtió en una pantalla —una mítica pantalla— en la que poder seguir las huellas de una tradición cultural e intelectual que sufrió un violento traumatismo con la Guerra Civil. La mirada crítica que de alguna manera dio unidad a esta heterogénea nómina de ensayistas y creadores, y la encarnación de la figura del intelectual moderno que se vio en ella, sirvió de modelo y antecedente a una nueva generación crítica formada en un contexto político y cultural muy diferente, pero que, sin embargo, canalizó, a través de muchos de los textos teóricos y literarios del 98, buena parte del espíritu inconformista que marcó la década de los sesenta en el mundo occidental. En lo que al teatro respecta, la práctica escénica de estos autores —aunque en algunos casos de escasa repercusión en la realidad teatral— y su profunda actitud crítica ante el modelo comercial dominante apuntaban a una nueva concep-

ción histórica y social del fenómeno teatral, que, retomando de nuevo la cita inicial del promotor de *Primer Acto*, buscaba, sobre todo “un ajuste dinámico, profundizador y renovado entre la representación y sus circunstancias históricas concretas”.

## NOTAS

1. Este trabajo se incluye dentro del proyecto de investigación “Canon y recepción: Para una historia del teatro madrileño entre 1949 y 1960”, dirigido por María Francisca Vilches de Frutos (CSTC) y Dru Dougherty (University of California) y financiado por la Comunidad Autónoma de Madrid (Dirección General de Investigación - N.º 06/0074/1997).
2. El capítulo de la recuperación de la obra de Valle-Inclán, del que nos hemos ocupado en otro sitio, ilustró algunas de las principales corrientes de renovación teatral de la época. No obstante, su singularidad y complejidad aconsejan un tratamiento por separado. No abarcaremos, pues, la obra de este autor en este trabajo.
3. En este sentido, se refería José-Carlos Mainer a esta generación con el calificativo de “La fragua de los intelectuales”, en el Congreso “1898. Entre la crisi d'identitat i la modernització”, celebrado en Barcelona entre los días 20 y 24 de abril de 1998 y organizado por la Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Comissió 1898.
4. Sobre la historiografía del teatro, véase la aportación fundamental de Juan Villegas (1988, 1997), así como su ponencia presentada en este mismo congreso, publicada en estas actas.
5. Esta etapa de recuperación caracterizó gran parte de la actividad teatral de estas décadas y afectó igualmente a autores españoles como foráneos; para estos últimos véase el estudio de London (1997).
6. Por razones de espacio, no nos es posible realizar aquí un recorrido exhaustivo por los diferentes montajes de las obras de estos autores. Para el caso de Unamuno en la escena catalana y madrileña durante los años cincuenta y primeros años sesenta pueden consultarse los trabajos aparecidos en *Primer Acto* 58 (nov. 1964).
7. Estrenada el 16 de noviembre de 1953 en el Teatro María Guerrero en sesión única.
8. Estrenada el 22 de febrero de 1954 en sesión única.
9. Estrenada el 9 de setiembre de 1962, con escenografía y figurines de Manuel Mampaso.
10. Estrenada el 27 de noviembre de 1957 en el Cine del Círculo de Bellas Artes en sesión única.
11. En el mismo número que *Primer Acto* dedicó al estreno del María Guerrero, en el que se recogen las palabras leídas por Olmo, aparecía un estudio no menos significativo de José Bergamín, titulado “Arniches o el teatro de la verdad”, en él se afirmaba la vigencia de su obra: “Hoy el teatro de Arniches puede volverse a representar como se representa cualquier teatro cuya teatralidad permanezca viva. Lo que no puede hacerse es representarlo reproduciendo su propia representación” (10).
12. Estrenada el 29 de diciembre de 1962. Sobre la presencia de Arniches en la escena contemporánea, así como para el análisis recepcional en sus diferentes reposiciones, véase el documentado estudio de Vilches (1994). Durante el período que nos ocupa, el director del María Guerrero volvió a reponer la obra en la temporada siguiente; de nuevo, en 1972, fue revisada para su representación por la Red de Festivales de España, y, ya en 1987, conoció su tercera reposición ya en el Teatro de La Latina.
13. Alonso, a través de la distanciamiento estético, buscó la implicación del espectador en el conflicto político que se presentaba en la escena, lo que llevó a Enrique Llovera a afirmar desde las páginas de *ABC* que “anoche *Los caciques* revelaron todo lo que había de protesta —de “noventayochismo”— en un gran autor, perezosamente confinado por la crítica rutinaria en los despectivos anaqueles del famoso “género chico”.

14. Estrenado por el grupo Dido Pequeño Teatro en el Ateneo de Barcelona el 25 de octubre de 1964.
15. El espectáculo, estrenado en el Teatro María Guerrero el 16 de noviembre de 1966, fue preparado dramáticamente por Enrique Ortenbach y contó con la escenografía de Manuel Mampaso.
16. El resto de los centenarios, como el de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, en 1971 y 1973, respectivamente, o, el de Baroja, en 1972, se quedó, en muchos casos, en representaciones únicas. Se puede destacar, entre ellos, el montaje de *Cancionera* en 1971, en conmemoración del mayor de los hermanos sevillanos, para el que Osuna juntó a un destacado plantel de primeras figuras, entre las que destacaba Rocío Jurado, junto a otras como Aurora Redondo, Mari Paz Pondal o Máximo Valverde, y en el que se incluyó el estreno del entremés *Malvaloca y Consolación*, escrito por Juan Ignacio Luca de Tena para la ocasión a partir de los protagonistas de *Malvaloca y El genio alegre*.
17. El proceso de recuperación de los autores del cambio de siglo que conoció la escena catalana es comparable con el aquí descrito. En él, frente a un primer período protagonizado por la Agrupació Dramàtic de Barcelona entre 1955 y 1963, hay que destacar la labor de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, cuyo mismo nombre hacía homenaje a uno de los autores claves del modernismo. A partir de 1966, montajes como *Adrià Gual y su época*, acompañado de *Misterio de dolor*, o *Las alhuyas del señor Esceban*, de Santiago Rusiñol, dirigidos por Ricard Salvat, presentados en el María Guerrero y más tarde el Teatre Romea, son una excelente muestra de aplicación de una dramaturgia brechtiana para la actualización de estas obras.
18. Entre los montajes más rupturistas que conocieron estos autores a principios de los años setenta, puede citarse el que realizara Marsillach en 1973 de *La señorita Julia*, de Strindberg, con la participación del grupo Bululú, así como la dirección de Vicente Sáinz de la Peña de *Los acreedores*, en la versión de Alfonso Sastre, quien ya a comienzos de los años sesenta había tenido al autor sueco como uno de los puntos de partida válidos para un nuevo realismo. Este mismo año, Narros presentó un interesante trabajo sobre *La cocina*, de Wesker, en una clave estética que se alejaba notablemente del naturalismo, y, ya en 1974, el TEI llevó a la escena la obra de Williams, *Súbitamente, el último verano*, a través de un lenguaje interiorizado, plástico y esteticista.
19. El montaje, con música de Carmelo Bernaola, se estrenó en Madrid en el Teatro Goya el 4 de marzo de 1973. La crítica elogió la fuerza interpretativa de Marisa de Leza en el papel central, aunque se pusieron ciertos reparos al resto del reparto, por un exceso de afectación. A raíz del estreno en Madrid, crítica y espectadores (Álvaro 1974, 12-16) mostraron mayores reservas con respecto a la innovadora lectura del clásico.
20. Desde los primeros años setenta, el director valenciano había emprendido diversos montajes actualizadores de obras clásicas, como la puesta en escena de *La locandiera*, de Carlo Goldoni, bajo el título de *Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana* (1972), titulada "festejo popular con bailes y muchas canciones", con orquesta de rock, numerosos bailes y un alegre clima de distensión, o la puesta en escena de *La fierecilla domada* (1975), de Shakespeare, sobre una espectacular escenografía que movió a más de 50 actores sobre el escenario del Teatro Español; en ambas, Nuria Torray realizó un alarde de vitalidad y resistencia física.
21. Francisco Álvaro se quejaba, por ejemplo, de que una obra de fondo cristiano en la que la madre moría para redimir a su hija quedaba convertida en una tragedia pagana. Otras firmas, como Adolfo Prego (ABC) o Carlos Luis Álvarez (*Arriba*), aplaudieron un trabajo modernizador que había sabido respetar el fondo del drama original, expresándolo a través de unas formas escénicas de gran belleza, elogio que tuvo que reconocer incluso el crítico vallisoletano.
22. Fue estrenado el 26 de setiembre de 1974. La música estuvo al cuidado de Waldo de los Ríos y Pablo Rodríguez, la coreografía fue montada por Carmina Miracle y el ballet por Ketty.
23. Fue estrenado el 14 de junio de 1973 en el Teatro Goya. Los decorados estuvieron al cuidado de Miguel Barreto, los figurines fueron diseñados por Victoria Montes y Luis G. Carreño y la coreografía fue montada por Alberto Portillo.

24. Ya para el mismo cartel que anunciaba la obra se recurrió a ciertos códigos taurinos como el de "Teatro Goya. 16 Actores Asociados, 16, hacen ARNICHES SÚPER-ESTAR".
25. La mayor parte de las firmas elogiaron su carácter ligero y popular; así, por ejemplo, Prego (ABC) se refirió a él en los siguientes términos: "Números coreográficos, canciones alusivas, escenas mimadas a lo grotesco, pusieron ante un público juvenil las posibilidades que ofrece aquel teatro popular al que tantos ascos se le hicieron" (Álvaro 1974, 28). Molla (1993, 48) alabó igualmente los resultados obtenidos: "Canciones, bailes, movimientos de opereta o de comedia musical engastan el texto sólidamente en un conjunto muy fluido y ligero, con múltiples aciertos de escenografía y de humor de fondo".
26. La adaptación fue publicada, bajo el subtítulo de "Nueva estructuración dramática y equivalencias precolombinas de Alberto González Vergel" por *Primer Acto*, 129 (feb. 1971), 39-54.
27. La obra, protagonizada por Nati Mistral, con escenografía y figurines de Manuel Mampaso y música de Luis de Pablo, fue estrenada en el Teatro Español el 23 de enero de 1971. Dentro del polémico debate sobre la puesta en escena de los clásicos, el montaje llamó la atención de toda la crítica por su audaz intento de dotar la obra clásica de una renovada actualidad y expresión formal ("Sobre *Medea*..."). El público, atraído por la novedad formal del espectáculo, lo convirtió en centenario.
28. La obra fue publicada por la colección de teatro Escelicer en su volumen núm. 661 (Madrid, 1970).
29. Entre ellos, hay que destacar la puesta en escena para la II Campaña Nacional de Teatro (1969) por Antonio Malonda al frente de la Cía. Grupo de Teatro 70, de Adolfo Marsillach, encabezada por nombres como Terele Pávez, Jesús Sastre o Eusebio Poncela. La escenografía y figurines estuvieron al cuidado de María Jesús de Leza y la música fue encomendada a Pedro Luis Domingo. Posteriormente, fue presentado en Madrid con notable éxito en el Teatro de la Comedia el 20 de mayo de 1971, dirigido por José Manuel Garrido al frente de la Cía. de Manuel Collado, con escenografía de Gerardo Vera y la misma ilustración musical. Un año más tarde, el grupo Cátar, bajo la batuta de Alberto Miralles, realizó una exitosa temporada en el Teatro Capsa (21.9.1972), con escenografía del Taller del Institut del Teatre al mando de Fabià Puigserver. Todavía en octubre de 1973, el colectivo Tabanque, bajo la dirección de Joaquín Arbide, presentó uno de sus más afortunados montajes a partir del texto de Juan Antonio de Castro.
30. La obra obtuvo un resonante éxito de crítica y público en sus diferentes montajes. En general, se elogió el tono festivo, lúdico y espectacular, así como su carga crítica de revisión histórica aplicada al presente, aunque no se dejó de apuntar la falta de profundidad analítica y cierta superficialidad en la exposición. Corberó (*Diario de Barcelona*), por ejemplo, definió el montaje de Cátar como un "collage brillante y efectista, dinámico y agresivo" [Badosa, set.-oct. 1972, 77], mientras que Ragué-Arias [oct. 1972] destacó la agresividad y espectacularidad que caracterizó "una exposición de medio siglo de historia de España, no como lección histórica sino como ejemplo de vida esbozada e impresionista".

## OBRAS CITADAS

- Alonso, José Luis. "Los caciques en un teatro nacional". *Primer Acto*, 40 (en. 1963): 11-12.
- Álvaro, Francisco. *El espectador y la crítica*. Madrid: Prensa Española, 1971-1976.
- . *El espectador y la crítica*. Valladolid: Graf. Ceres, 1960-1970.
- . *El espectador y la crítica*. Valladolid: Server Cuesta, 1959.
- Aragón, Juan Emilio, et al. *Carlos Arniches. Conferencias pronunciadas con motivo del Primer Centenario de su nacimiento*. Ayuntamiento de Alicante, 1967.

- Badosa, Enrique. "Tiempo de 98. Los Cátaros y la crítica". *Yorick* 54 (set.-oct. 1972): 76-78.
- Bergamín, José. "Arniches o el teatro de la verdad". *Primer Acto* 40 (feb. 1963): 5-10.
- Bilbatúa, Miguel. "Medea-Séneca-Unamuno-Vergel". *Cuadernos para el Diálogo* 89 (feb. 1971): 47-48.
- Buero Vallejo, Antonio. "Antonio Buero Vallejo habla de Unamuno". *Primer Acto* 58 (nov. 1964): 19-21.
- Castro, Juan Antonio. "Con Juan Antonio de Castro". *Primer Acto*, 134 (jul. 1971): 24-33.
- Cornago Bernal, Óscar. *Discurso teórico y puesta en escena en el teatro español: 1960-1975*. Universidad Autónoma de Madrid, 1997 (tesis doctoral).
- . "Historia de la puesta en escena en Madrid: temporada 1969-1970". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 22.3 (1997): 405-448.
- . "La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los años sesenta". *Teatro* 11 (jun. 1997): 78-94.
- . "'Teatro' y 'teatros': bases metodológicas para una historización de la escena contemporánea". *Gestos*, 26 (nov. 1998): 26-44.
- Fernández Santos, Ángel. "3 claves de una puesta en escena". *Primer Acto* 129 (feb. 1971): 14-16.
- . "Séneca y Valle-Inclán en los Teatros Nacionales". *Ínsula* 293 (ab. 1971): 15.
- . "Tiempo de 98, de Juan Antonio de Castro". *Ínsula* 296-297 (jul.-ag. 1971): 29.
- . Doménech, Ricardo y José Monleón. "Unamuno en Madrid". *Primer Acto* 58 (nov. 1964): 54-57.
- González Vergel, Alberto. "Medea y mi evolución como director". *Primer Acto* 129 (feb. 1971): 30-32.
- Hormigón, Juan Antonio, ed. *Teatro de cada día*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, 1991.
- Llovet, Enrique. "Espectáculos: Los caciques, de Arniches, en el Marí Guerrero". *ABC* (3.12.1962): 113-114.
- Molla, Juan. *Teatro español e iberoamericano en Madrid 1962-1991*. Boulder/ Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- Monleón, José. "Doña Clarines". *Primer Acto* 37 (nov. 1961): 58-59.
- . "Español: una originalísima Medea, entre la magia y la razón". *Triunfo* 455 (20.02.71): 45-46.
- . "Tiempo del 98". *Triunfo* 471 (12.06.71): 48.
- . "Tiempo del 98". *Triunfo* 473 (26.06.71): 54-55.
- . "La Fedra de Unamuno en jira por España". *Triunfo* (15.4. 1972).
- . *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Cátedra, 1975.
- Muñiz, Carlos. "Teatro de costumbres". *Primer Acto* 14 (jun. 1960): 14-15.
- Narros, Miguel. "Apuntes sobre el montaje de Fedra de don Miguel de Unamuno". *Primer Acto* 58 (nov. 1964): 36.
- Olmo, Lauro. "Unas palabras en homenaje a don Carlos Arniches". *Primer Acto* 40 (feb. 1963): 10-11.

- Peláez, Andrés, ed. *Historia de los Teatros Nacionales. 1960-1985*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1995.
- Pérez Coterillo, Moisés. "Autocrítica y confesión". *Primer Acto* 158 (jul. 1973): 14-19.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. "Medea, de Séneca. Versión de Unamuno". *Yorick* 46 (mar. 1971): 80-81.
- Ragué-Arias, María José. "Nueva etapa del Grupo Cátaró". *Primer Acto* 149 (oct. 1972): 7.
- Rincón, José María. "La máscara de Andalucía". *Primer Acto* 14 (jun. 1960): 53-54.
- Rubio Jiménez, Jesús. "José Luis Alonso. Su presencia en los Teatros Nacionales". Peláez. 1-99.
- Salvat, Ricard y Enrique Sordo. "Unamuno en Barcelona". *Primer Acto* 58 (nov. 1964): 58-60.
- "Sobre Medea y la actualización de los clásicos". *Primer Acto* 129 (feb. 1971): 17-29.
- Unamuno, Miguel de. "La regeneración del teatro español". 1896. *Primer Acto* 58 (nov. 1964): 4-13.
- . "Exordio a Fedra". *Primer Acto* 58 (nov. 1964): 37-38.
- Vilches, María Francisca. "Arniches en la escena contemporánea: Los caciques bajo la dirección de José Luis Alonso (1960-1982)". *Estudios sobre Carlos Arniches*. Ed. Juan A. Ríos Carratalá. Alicante: Instituto de Cultura/ Diputación de Alicante, 1994. 35-47.
- . "El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)". Peláez. 127-150.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minnesota: The Prisma Institute, 1988.
- . *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos, 1997.

